

和声法講義 中級編

— 和音の種類と用法を拡げ和声技法を深める —

八 杉 忠 利

「和声法講義」中級編への序

本稿は、東京芸術大学および聖徳大学音楽学部、大学院音楽文化研究科における著者の和声法講義研究録である。

「和声法講義」中級編では、様々な種類のS(サブドミナント)系和音を学ぶとともに、音楽を色彩的にしていくな変質(変位)和音、および借用和音、さらには転調の技法、借用和音と転調の相違、非和声音の適切な設定と用法について論述する。本稿で使用する譜例および実習課題、実施範例は総て著者自身が作成したオリジナル作品である。

初級で学習した全終止および半終止の骨格を成すのはT(トニック)系和音とD(ドミナント)系の和音である。

古典派の時代には調を確立させるカデンツ形成に必要なものとしてS系和音は最小限に用いられ、調を決定するための決定的準備としてD系和音の直前に置くことが習慣であった。このS系和音は音楽を円滑かつ優美なる音楽の進行において避けて通れない様々な装飾的效果を内包しており、それらの複合体が音楽の色彩や性格を決定づける役割を演ずるのである。したがって、多彩にして洗練された粋な音楽を形成する上でS系諸和音の果たす役割は大きいと言えよう。如何に適正にS系諸和音を用いることができるかが和声法上達の最初の関門である。このS系諸和音こそが和音の語彙を拡げていく原点となる。そして、如何に必要なにして十分なS和音形成を修得していくかが課題となる。そしてこれらのS系諸和音のいくつかは構成音の変位を伴いつつ、原調の固有和音を形成しない場合もしばしば見られるのであり、いかなるD系諸和音に到達していくのかということを感じなくてはならない。堅固な終止定型の基礎が確立され、西洋音楽はいわゆる18世紀後半から19世紀初頭を中心とした古典派の時代を迎える。人々はそこに一定の音楽の流れの法則を見いだしながら音楽を享受していたのである。19世紀以後、定型終止法則に支えられていた西洋音楽は、やがてそこに若干のスパイスと今まで見られなかった効果的な特徴を持つ音楽的アクセサリーを

加え、より音楽そのものを色彩の濃い、直接的な人間的感情の濃いものとして発信していくようになるのである。このスパイスと音楽的アクセサリーこそが、S系和音の主たる役割なのであり、本講義の中核を成すものとなる。様々なS系諸和音は、巧みに用いられることによって19世紀以後のロマン派音楽を推進させる原動力となり、後に20世紀への扉を開く「D系諸和音の解決」そのものに多大なる影響を与える要因ともなるのである。

この和声法講義中級編を教授するにあたり、著者は下記に挙げる三つの教授視点を投入して講義することにした。

第一の教授視点は、中級においては従来、S系諸和音の講義と実習においてS系借用和音の代表的なものであるドッペルドミナントを中心に教授している傾向があるが、本講義では、S系諸和音が音楽構成において重要なスパイスとアクセサリーを様々な形で内包しているという点に配慮し、様々なS機能を有するドッペルドミナント以外の各音度の借用和音を実習課題を含みつつ同時に教授することにした。

第二の教授視点は、中級においてはまず近親転調の理論と実習に留める傾向があるが、初級においてすでに属7および属9、減7を含む各種の7の和音について学習しているという観点に立脚し、不協和音の進行に着目しながら、エンハーモニックの考え方を取り入れ、中級において準固有和音についての講義の後に、遠隔調を含む総ての転調技法を総括して教授することにした。転調理論は、和声法における要の理論であり、それらを一括して教授することがより早く実際の音楽作品の構造に迫り、和声分析の能力育成のためにも有効であると判断した。

第三の教授視点は、これまで、上級編において学ぶことの多かった非和声音および低音の保続音について教授することにした。これは、実際の音楽作品と和声法との距離を縮め、実際の音楽作品への直結を意識し、学習者に実際の音楽作品の構成の縮図を教授する上で早い段階からそれら

の実習に勤しむことが有意義であり、上級への円滑な導入推進に有効であると判断した。また、非和声音を伴う各種課題、特に旋律課題においては各非和声音の特色を内包した歌謡性に富む課題を設定し、和声法における様々な制約を逃れながら自由闊達な声部書法を修得することを目的としている。それは、「和音の種類と用法を拡げ和声技法を深める」という和声法講義中級編の理念にも適合するものである。

以上の新たな教授視点を踏まえ、これより和声法講義中級編を学習するため、その要点となるべき事項について順次論述していく。なお、「和声法講義」中級編の章構成と講義項目および譜例については初級編(『音楽文化研究』第16号掲載)からの通し番号とする。

中級編においては第四章(講義3)から開始され、譜例は26から55まで、実習課題は初級編に引き続き14から34まで順次掲載する。実習の際そのまま課題を移せるよう、あえて各課題は、従来の単旋律の書式に従うことなく、低音課題は譜尾を下向きに、旋律課題は譜尾を上向きに統一した。また、次第に実習範囲の難易度が上がっていくため、学習者がより課題の実習意図を理解する道標として各和声実習項目に対応する実施範例を1から13まで掲載しておくので参照されたい。学習者は、自らの和声実施答案を完全に仕上げた後に参考としてこの実施範例を参照するとよい。実施途中での参照はできるだけ避けるのが望ましい。

第四章 和声法講義 中級編(講義3) 「各種のS(サブドミナント)系諸和音」

＊各種のS系諸和音の定義と用法、および和声法実習のための留意事項

1. 「和声法講義」中級編では下記のS系和音と各種の転調技法、および様々な非和声音について学習する。

- (1) 「準固有和音」
- (2) 「ナポリの6 (-II6)
- (3) 「ドリアのIV7」
- (4) 「付加6および付加4,6の和音」
- (5) 「各音度の借用和音」
- (6) 「近親転調の技法」
- (7) 「遠隔転調の技法」
- (8) 「様々な非和声音」

2. 長調の音楽において、同主調の同じ音度の和音を一時的に借用して用いることがある。これを「準固有和音」と言う。通常、V度およびV7の和音は、長調と短調は同じ響きと

なるためV9以外の準固有和音は長調においては用いられない。準固有和音は、主として長調のS系和音を設定するところに、一時的に短調の同じ音度の和音を臨時に借用し、V和音が出現するまで使い続けながら、原調へと戻る。このときに、他の声部との間に半音階的關係(増一度關係)が生じないように、半音階的關係(増一度關係)をもつ音は原則として同じ声部に連結しなくてはならない。しかしこれには例外もある。(譜例26)(譜例27)を参照されたい。

「準固有和音」を含む和声課題を後掲する。(実習課題14)(実習課題15)

(譜例 26) 準固有和音の用法例



(譜例 27)



準固有和音は主としてS系諸和音に用いられる
属7の和音は響き自体が長調短調に共通なため長調からみた準固有和音という考え方はない
ただし、属9の和音は短調では第9音が半音低くなるので長調からみた準属9の和音は成立する
一度S系和音として用いられた準固有和音は属和音または主和音に到達するまで連続して用いなければならない

固有和音と準固有和音との間に生じる対斜を避けるため、半音階的關係を持つ音は同一声部に置かなくてはならないが
後続和音が減7の和音(根音省略形の短調の属9)の場合には対斜は許容される

上記の例のうち A は不可 B C は条件を満たしているため可である

3. 半音階的關係を持つ音を同じ声部に置かず、他の声部に置くことを「対斜」と言う。和声法実習においては、若干の例外を除いて「対斜」は禁じられる。(譜例27)

4. 短調の固有のII度は減三和音である。その根音を半音下げて長三和音として用いるのがナポリのII度である。通常、ナポリのII度は、第一転回形で用いられることがほとんどである。ゆえに第一転回形の和音呼称である6の和音を採用して一般的には「ナポリの6」と呼ばれている。ナポリという呼称がどこから定着したのかという決定的な理由はないが、これは、18世紀のナポリにおいてアレッサンドロ・スカラルラッティ(Scarlatti, Alessandro 1660-1725)を中心とした「ナポリ楽派」と称された作曲家がII度の第一

転回形に長三和音を用いる響きを好んだためとも言われている。これは、構成音の一部が半音下がるということなので一般的には「変位和音」(下行変質和音)と呼ばれている。この第一転回形で使用されるときに、増音程を含まないように意図されたものが、この「ナボリの6」の配置である。この「ナボリの6」の配置は、三声以上の対位音程における増音程の禁則から派生されて工夫されたものである。この「ナボリの6」からは通常のⅡ度の第一転回形と同様に、D系諸和音に進行するが、その進行規則はⅡ度からD系諸和音の進行と同様バスに反進行させる。このときに他の声部との間に半音階関係が生じるが、この「ナボリの6」からD系諸和音における進行において生じる対斜は許容される。(譜例 28)

「ナポリ6」を含む和声課題を後掲する。(実習課題 16)(実習課題 17)。

(譜例 28)

短調のⅡの基本形 Ⅱの第一転回形 根音の下方変位
ナボリの6 ナボリの6の配置
- Ⅱ : と表記する

この対斜はOK

短調のⅡの和音の第一転回形の根音を半音下げた形の和音をナボリの6と言う
この場合、次に出現するV諸和音との間に生じる対斜は許容される

これは、対位音程関係において低音からの増4度音程を避けるための習慣を具現化したものであり
ナポリ楽派と称される作曲家達が好んで用いたことからこの名称がついたものである

5.「ドリアのⅣ度」という和音は、ドリア旋法上に生じるⅣ度の和音である。これは「ナボリの6」と同様に「変位和音」(上行変質和音)として取り扱われる。「ドリアのⅣ度」は通常、三和音で用いられることは少なく、Ⅳ7あるいはⅣ9として使用される場合が多い。(譜例 29)(譜例 30-1)

開始音がReである「ドリア旋法」は、そのReから第6音のSiまでが長6度を成す旋法である。この第6音を半音下げたものがd-mollの自然短音階となる。短調の通常のⅣ度の和音は、この第6音が半音下っているため短三和音となるのであるが、ドリア旋法上に機能し和声法におけるⅣ度を配置

すると長三和音となる。この現象だけを取り上げれば短調における唯一の準固有和音としての現象であるとも言える。

「ドリアのⅣ7」および「ドリアのⅣ9」において上方変位した第6音は、旋律短音階の習慣に従い、導音に上行する性格の音である。したがってこれらのドリアのⅣ系の和音は次のD系諸和音に進む際、Ⅰの第二転回形を経ずにそのまま直接にD系諸和音に進行する。その際、「バスに反進行させる」という初級の規則には適合しない進行結果を招くのである。(譜例 30-2)

「ドリアのⅣ7」および「ドリアのⅣ9」を含む和声課題を後掲する。(実習課題 18)(実習課題 19)

(譜例 29)

d-moll (二短調) の音階上のⅣ

Ⅳ

ドリア旋法上のⅣ

d-moll上で用いられるドリアのⅣ

+Ⅳ

d-mollのⅣの和音の第三音を半音高くし長三和音として用いられるものをドリアのⅣと言う

(譜例 30-1) (譜例 30-2)

変位音はそのまま上行し主音に至る

この対斜はOK

+Ⅳ7の和音 +Ⅳ9の和音 +Ⅳ7 +Ⅳ9

ドリアの和音は通常Ⅳ7の形で用いられるのが最も多いが第5音省略の+Ⅳ9も用いられる

6. そのほかによく見られる「変位和音」としては、属7及び属9の和音、及びそれと同じ和音構造を持つ各種のS系借用属7及び属9における「第5音」の上方変位または下方変位がある。特に第5音の下方変位は、S系借用和音の第二転回形においてしばしば用いられる。この第5音の下方変位された和音は一般に「増6の和音」と呼ばれている。(借用和音については「項目 8」で述べる。) また、上方変位された第5音は、さらに短2度上行する。(譜例 31)



原調のV度のさらに完全5度上の和音のことをドッペルドミナントと言う

ドッペルドミナントには三和音のほかにドッペルドミナントの7およびドッペルドミナントの9があり
いずれも借用和音の一種であり、D和音に進行する性格の和音なのでS機能を有する和音である
借用和音については項目8で述べるので参照のこと

1 ドッペルドミナントの7の根音省略形の第二転回形における第5音の下方変位である
根音を省略するため第7音を重複し上声を下りさせ内声の第7音は上行させて連続5度連続8度を避けている

2 短調のドッペルドミナントの7の根音省略形の第二転回形における第5音の下方変位である
これは短調であるために下方変位された音は音階固有音であるため、より好んで用いられるのであり
あえて第7音を重複させている
通常は変位音は重複させないためこのような配置はよくみられるものである
この場合の上声の第7音は連続5度を避けるため規則どおり下行させ内声の第7音は上行が許可される

3 *の付いた和音はドッペルドミナントの根音省略形の第二転回形における第5音の下方変位である
このバスとテノールの間に生じる連続5度はモーツァルトが好んで用いたため「モーツァルト5度」と呼ばれる
現代の和声理論では禁則としての扱いになるため、和声実習の際には用いられない

4 第5音の下方変位は第一転回形でも見られるものである

5 第5音の上方変位の例である

6 属7の和音の第5音の上方変位から半音階関係を利用して連結された例である
これは後の転調理論に通じる技法である

7. 「付加6の和音」とは、通常の三和音に根音からの第6度音を付加した状態の和音を言う。一般的には、S系和音であるIV度の和音にこの付加6音が加わるものである。また、「付加4,6の和音」とは、IV度の付加6音とともに、本来のIV度の第5音を半音下げた状態の和音であり、根音からの4度と6度を含む変位付加和音として認識される。これらのS系付加和音は、終止形を形成する際に、本来の固有和音の代用的効果を持つ性格の和音であり、あくまでも終止において補助的な意味を持つ和音である。これらの付加和音は通常Iに進行する。付加6音は上行する。(譜例 32)(譜例 33)

しかしながら、本来S機能であるこの「IVの付加6の和音」や「付加4,6の和音」は使い方によってはD系諸和音の代理機能として置かれることがあるので注意が必要である。特に楽曲の途中で用いられた場合にはV9の「第三転回形」の役割を演じる場合がある。この場合の付加音は本来の付加音ではなくなるため、属9の和音の第5音と同様の取り扱いとなる。(譜例 34) それゆえに、これらの付加6、および付加4,6の和音については、それが本来のS機能としての和音であるのか、D機能の代理として存在しているのかを分別解釈する能力が必要である。



付加6および付加4,6の和音は原則的に1度の基本形に進行する

付加6音および付加4音はいずれも上行して主和音に進行する
ただし、付加6および付加4,6の和音が属和音の代用として用いられる場合にはこの限りではない
付加4,6は属9の根音省略形と同形態であるため、通常は付加6のみが属和音の代理として用いられることが多い

(譜例34)に見られる*の付いた和音はそれぞれ付加6の特別な用法であり
属和音(属9の根音省略形の第三転回形)の代理機能を成すものである
また変終止に際しては、準固有和音としての付加6が用いられることがある

8. 和声進行の途中において一時的に他調の和音を借りてくることがある。これを「借用和音」と言う。借用和音は通常原調のIを除く、主和音になり得る固有の各音度和音(長調の場合にはII, III, IV, V, VI、短調の場合にはIII, IV, V, VI, VII)のそれぞれ完全5度上の和音を借用する。それぞれ、そして、その借用された和音が各音度和音のV度系和音として作用する。これを「借用V度進行」と言う。(譜例 35)

特に、原調のV度に対する完全V度上の和音は、特別に、V度のV度、すなわち「ドッペルドミナント」(Doppeldominante)という名称を持つ。この借用V度は、V7あるいはV9の形態をとることが多くみられる。

(譜例 35) 各種の借用V度進行の例

1 基本形（属7）を用いた借用V度進行の例

2 第一転回形（属7）を用いた借用V度進行の例

3 第三転回形（属9の根音省略）を用いた借用V度進行の例

*の印の付いた和音が次の和音がV系諸和音になるので特に「ドッペルドミナント」と言う

原調のV度の直前に置かれるので、このドッペルドミナントはS機能である。そして和音進行が原調のVに到達して最終的に原調の終止を感知していくのである。なお、ドッペルドミナントからD系諸和音に進行する際の対斜は許容される。（譜例 36）

一時的に他調の和音を借用した現象に出会っても、本質的に原調の流れを維持するのであれば、転調ではない。和声分析の際に借用と転調をきちんと区別できる的確な和声知識が必要であるから、借用和音の実技と理論は中級編の要としてきちんと修得しておかなくてはならない。調が確立する条件とは、その調に所属する所属するS系和音→D系和音が出現することによる。

転調とは、新調に所属するS系和音→D系和音が出現したときときにはじめて新調が確立し、その結果新調が認知できるのであり、この音楽現象状態を「転調」というのである。転調についての詳細は第五章にて述べる。

変位和音、「付加 6」および「付加 4,6」の和音、および各音度の借用和音を含む和声課題を後掲する。（実習課題 20）（実習課題 21）

(譜例 36) ドッペルドミナントの諸和音の用法例

ドッペルドミナントからD系諸和音に進行する際の対斜は許容される

* 1 第一転回形のドッペルドミナント7

* 2 第二転回形のドッペルドミナント7（根音省略）

* 3 基本形のドッペルドミナント7

* 4 第一転回形のドッペルドミナント9（根音省略）

* 5 第一転回形のドッペルドミナント9（根音省略 第5音下方変位）

* 6 第二転回形のドッペルドミナント9（根音省略 第5音下方変位）

* 7 第三転回形のドッペルドミナント7

* 8 基本形のドッペルドミナント9（第5音省略）

* 9 この和音は「ピカルディ」のⅢ度が用いられている
短調の変終止において最後の主和音が長三和音となる場合がある
「ピカルディ」の名称の音楽理論上の由来については不明である

第五章 和声法講義 中級編（講義 4）

「近親調および遠隔調への転調技法と各種非和声音の種類と用法」

* 転調の定義と技法、および和声法実習のための留意事項

1. ある調(原調X)から新しい調(新調Y)に移行することを「転調」と呼ぶ。(譜例 37)

(譜例 37) 転調を含む和声進行の例

C-dur ----- G-dur -----

a-moll ----- d-moll -----

G-dur ----- e-moll -----

a-moll ----- G-dur -----

2. 転調には、近親転調、準近親転調、遠隔転調の三種がある。(譜例 38)

(譜例 38)

近親転調の例

C-dur ----- G-dur -----

準近親転調の例

C-dur ----- c-moll -----

遠隔転調の例

C-dur ----- A-dur -----

cis-moll ----- fis-moll -----

(es-moll ----- As-dur -----) C-dur -----

3. 原調からみて、同じ調号を持つ調および一つ違いの調号を持つ調を「近親調」と呼ぶ。具体的には調号の付かない C-dur の近親調は、同じく調号が付かない a-moll、および一つ違いの調号を持つ G-dur、F-dur、e-moll、d-moll がこれに該当する。そのほか、同じ主音の長調と短調の関係(同主調という)も広義には近親調に含める。原調が C-dur の場合には c-moll がこれに該当する。また、この同じ主音の長調と短調の関係を準近親調に含める場合もある。(下記項目 4 を参照)(譜例 39)

(譜例 39) 八長調 (C—dur) の近親調の主和音

C-dur (原調) a-moll (平行調) G-dur (属調) F-dur (下属調) e-moll (属調の平行調) d-moll (下属調の平行調)

主和音になり得る和音は長三和音か短三和音である

C—dur の近親調は II 度調 III 度調 IV 度調 V 度調 および VI 度調である

4. 原調からみて、同主調の近親調を「準近親調」と呼ぶ。いわゆる準固有和音調である。C-durの同主調が、c-mollであるから、c-moll は当然もっとも身近な準近親調である。さらに同主調から見た調号一つ違いの調という条件を見ていくと、これに当てはまるのは同主調c-mollからみて、Es-dur、f-moll、g-moll、As-dur、B-durである。(譜例 40)

(譜例 40) C—dur(ハ長調) からみた準近親調の主和音

C-dur (原調)

c-moll (同主調) Es-dur (準III度調) f-moll (準IV度調)

g-moll (準V度調) As-dur (準VI度調) B-dur (準VII度調)

5. 原調からみて、近親調、および準近親調に該当しない調を「遠隔調」と呼ぶ。一般的には原調からみて同主調を除き、調号が二つ以上異なる調はほとんど遠隔調として認識される。

例えば、C-durからみた遠隔調は、Cis-dur、cis-moll、Des-dur、D-dur、dis-moll、es-moll、E-dur、Fis-dur、fis-moll、Ges-dur、gis-moll、A-dur、b-moll、H-dur、h-moll である。(譜例 41)

(譜例 41) C—dur(ハ長調) からみた遠隔調の主和音

C-dur (原調)

Cis-dur cis-moll Des-dur D-dur dis-moll

es-moll E-dur Fis-dur fis-moll Ges-dur

gis-moll A-dur b-moll H-dur h-moll

6. 近親転調の和声技法は次の二つが主なものである。

(A) 原調 X と新調 Y との共通和音を用いて転調する。

(譜例 42)

(B) 原調 X から新調 Y に転入する際に新調のいずれかの借用 V 度を用いて転調する。その際、対斜に注意しながら

半音階的關係(増一度關係)を利用して新調 Y に転調する。

(譜例 43)

近親転調を含む和声課題を後掲する。

(譜例 42) 原調と新調との共通和音を利用した転調の例

C-dur ----- F-dur
V

上記は原調C—durのI度の第一転回形を新調のVと認識してF—durに転調していく例である

a-moll ----- I 6 e-moll
e-moll(IV)

上記は原調a—mollのI度の第一転回形を新調のIV度の第一転回形と認識してe—mollに転調していく例である

7. 準近親転調の和声技法は、原調 X の S 系の準固有和音を用いて新調 Y に転調する。(譜例 44)

準近親転調を含む和声課題を後掲する。

(譜例 44) 準固有和音調(準近親調) への転調例

C-dur ----- c-moll
V

V度の和音は長調短調に共通でありそれを利用して準VI度に進み同主調に転調する例

G-dur ----- d-moll
V

V度の和音は長調短調に共通でありそれを利用して準I度に進みそのままd—mollに転調する例

8. 遠隔転調の和声技法は、次の三つが主なものである。

(A) 各種借用和音を含めた V7 または V9、減 7 の和音を利用しつつ、限定進行音を限定進行させず保留させる方法で遠隔調へ転調する。(譜例 45)

(B) 各種借用和音を含めた V7 または V9、減 7 の和音を利用しつつ、限定進行音を限定進行させず半音階的進行(増一度進行)させる方法で遠隔調へ転調する。(譜例 46)

(C) 各種借用和音を含めた V7 または V9 の和音、減 7 の和音、及び各種の準固有和音の各構成音を異名同音 (エンハーモニック) にて読み替え、遠隔調へ転調する。(譜例 47)

(D) 前項、(A) から (C) の各方法を応用して、V7 または V9
あるいは減7 の以外の和音からエンハーモニックを利用
して円滑に遠隔調へ転調することも可能である。この(A)
から(C)の各遠隔転調技法は、半音階関係調(増一度関係
の調)に円滑に転調することが可能である。(譜例 48) (譜
例 49)

各種遠隔転調を含む和声課題を後掲する。

(譜例 45) 遠隔調への転調例

C-dur ----- V₇ ----- cis-moll -----

限定進行音保留
打ち直して可

原調のVIの借用V7を利用してさらに半音階的処理によってcis-mollに転調していく例

a-moll ----- H-dur -----

限定進行音保留
打ち直して可

原調の半終止から、V調の借用V9を利用して新調のH-durに転調する例

(譜例 46) 遠隔調への転調例 限定進行音の増1度進行

C-dur ----- H-dur -----

増1度進行

a-moll ----- h-moll ----- cis-moll -----

増1度進行

(譜例 47) エンハーモニック(異名同音)を利用した遠隔調への転調例 (その1)

C-dur ----- b-moll -----

エンハーモニックによる読み替え

a-moll ----- As-dur ----- cis-moll -----

エンハーモニックによる読み替え

(譜例 48) エンハーモニック(異名同音)を利用した遠隔調への転調例 (その2)

C-dur ----- fis-moll ----- Des-dur -----

エンハーモニックによる読み替え

(譜例 49)

a-moll ----- b-moll ----- cis-dur -----

エンハーモニックによる読み替え

* 非和声音の種類とその用法

1. 和音構成音以外の音のことを「非和声音」、または「和音外音」という。この講義においてはもっとも一般的呼称である「非和声音」という用語を用いることにする。

2. 非和声音の種類には次のようなものがある。下記条項3以降にて具体的に説明する。

- (A) 経過音
- (B) 刺繍音
- (C) 掛留音
- (D) 倚音
- (E) 先取音
- (F) 逸音

3. 上記の各非和声音のうち、(A)経過音 (B)刺繍音 (C)掛留音の三種類については、対位法の技法のなかから自然発生的に認知されてきたものであり、歴史的には対位法様式が中心の時代から認められていた非和声音である。それに対して(D)倚音 (E)先取音 (F)逸音の三種類は器楽様式が発達していく過程で次第に認められていく比較的新しい非和声音である。倚音、先取音、逸音と呼ばれるこの三種類の非和声音は、通常は古典対位法の音楽様式には出現しない。

4. 次に和声法実習上の観点から、非和声音の書式実技に習熟するため、その適切な音の処理を含めた用法について具体的に説明する。

(A)経過音・・・ある声部の和声音と和声音を上行または下行音階順次進行で結ぶ際に生じる非和声音である。

この際の経過隣接音は当然非和声音であるのだが、経過音が和声音に到達した際に、基幹となる和音自体が異なっ

いる場合も生じる。また、音階上の多くの音が経過音群を成す例も多く見られる。(譜例 50) 経過音を含む和声課題を後掲する。

(譜例 50) 経過音の例 (○およびカギ線部分は経過音である)



(B)刺繍音・・ある声部の和声音が、順次上行進行、または順次下行進行によって隣接する音に進み、再びもとの音に戻る際に生じる隣接音を刺繍音という。この際の隣接音は当然非和声音であるのだが、もとの音に戻った際に、基幹となる和音自体が異なっている場合も生じる。また、音型の中に複数の刺繍音が見られる例もある。これを連続刺繍音という。(譜例 51) 刺繍音を含む和声課題を後掲する。

(譜例 51) 刺繍音の例 (○の部分は刺繍音である)



(C)掛留音・・直前の和音の中のある声部がタイで結ばれて次の和音に至ったときに生じる非和声音である。

古典派以前のスタイルでは、対位法時代の声部進行原則に基づき、掛留音が次の和音の和音構成音に解決するのであり、古典様式では通常は下行進行による解決が多い。これは対位法の時代において用いられた習慣的な技法であると認識してよい。また、掛留音が解決したときに基幹となる和音が変わっていることもある。これは、対位法における各声部の動きによって偶然に生じた結果でもあるが、やがて、これらの掛留音の解決現象は多く見られるようになり、古典派以後の音楽様式の中に積極的に取り入れていくようになるのである。また従来、掛留された状態の音が重力の法則に従って自然に下行するというのが一般的な解決方法であるが、後に短 2 度の上行形による解決も和声音楽が発展するにつれ、自然に常時導入されていくようになったのである。(譜例 52) 掛留音を含む和声課題を後掲する。

(譜例 52) 掛留音の様々な例



(D)倚音・・現象的には次の和声音に寄りかかる性格の非和声音である。比較的初期の倚音は、対位法の流れのなかで形成されてきた原点を持つ。倚音は、予備なき掛留音(タイを伴わない、打ち直された掛留音)がその原点となり、やがて非和声音として独立し、本来の和声音に対する前打音の性格を経て、文字通り次の和声音に寄りかかる性格の非和声音としての存在を確固としていくのである。倚音は、主として旋律課題により多く用いられ、低音課題にはあまり顕著に出現しない傾向がある。これは主に強拍あるいは拍の表に非和声音がいきなり出現し、次の解決音に進行するという性格を持つ非和声音であるので、正しい低音を形成するという意味から、低音課題にはその解決の姿が一目にしてわかる掛留音が多く見られるのである。低音課題に

おいては、打ち直された掛留という現象はしばしば見られるが、対位法様式の伝統から単独で露骨な倚音を用いることをあえて避けてきたという傾向があり、厳格対位法様式の時代にはこの独立した倚音は出現しない。(譜例 53) 倚音を含む和声課題を後掲する。

(譜例 53) 掛留音から打ちなおされた掛留を経て倚音として独立する例と倚音の用法

(E) 先取音・・和音構成音のある一音が隣接する音に進行して非和声音になり、次の和音で再び同じ音が打ち直されたとき、その音が次の和音構成音である状態のことを先取音という。先取音の状況によってはもとの和音とは別の偶然にしてできた響きを生むことがあるが、本来の和音からみれば、あくまで非和声音(先取音)として取り扱うべきものである。(これを和声法では偶成和音と言う)(譜例 54)

(F) 逸音・・和音構成音のある一音が隣接する音に進行して非和声音になり、次の和音で再び打ち直されることのない、いわゆる弾け玉のような存在の音を逸音という。逸音の状況によっては、前述の先取音と同様にもとの和音とは別の偶然にしてできた響きを生むことがあるが、これはあくまで非和声音(逸音)として取り扱うべきものである。偶成和音の詳細は上級編において述べる。逸音は前述の先取音と同様に主として旋律課題に用いられることが多いが、低音課題にも用いられることがある。もちろん19世紀後半以降の様式を模した西洋音楽和声課題においては意図的にこれらの先取音や逸音が低音課題に導入されている課題も見られる。(譜例 55) 先取音および逸音を含む和声課題を後掲する。

(譜例 54) 先取音の例

(譜例 55) 逸音の例

なお、非和声音を含む各種課題においては、従前のコラール様式から離れ、少し自由な形の旋律性と歌謡性に支えられた課題を用いていく。これらは著者自身のオリジナルな和声課題であるが、和声法上達のためには早くからこのような課題になれておく必要があり、著者だけの課題ではなくこのスタイルと同様の課題に多く馴染むべきである。それは、後に講義する上級編の和声書式の理念と実技を正しく理解する前提となる技法修得であることを心しておかねばならない。

5. 低音の保続音

中級以後の旋律的構成を持ったやや高度な課題において、低音の長い保続音がみられる。この保続音はおおむね、属音の保続音と主音の保続音に大別される。

属音の保続音上に展開される各種和音の機能は最終的にD機能に吸収され、主音度(T)に解決される。属音の保続音上に展開される各和音構造は保続音を構成音の一部として捉える必要はなく、その進行が、属音度(D)から出発して属音度(D)に帰結する過程の音楽進行を楽しみつつ、属音度(D)機能を強調する役割を果たすものである。保続音を用いた課題は圧倒的に低音課題に多く見うけられる。対位法的な発想を伴ったこの属音の保続音上の和声進行は、やがて敷衍拡大され、古典派以後のコンチェルトのカデンツァの構想を生むことに至る。

その解決と同時に主音の保続音がみられることがある。主音の保続音上に提示される各種の和音はあくまで主音度(T)から逸脱しないように配慮する。中級篇においては説明のみに留めておき、実際の実習は上級編における偶成和音のなかでその現象について具体的に学習する。(各種の非和声音を用いた和声課題実施範例を参照のこと)

第六章 和声法講義 中級編における総括的留意事項

－ 和声法講義 上級編への道程 －

和声法講義中級編においては、主としてS系和音の用法、各種の借用和音、および転調の技法について実践するのであるが、特にS系和音を無計画に使うことのないよう留意しなくてはならない。言うまでもなく、機能と声法が確立された後の西洋音楽の構造の柱を成すのはあくまでもD→Tの機能進行である。このD→Tの機能進行が西洋音楽の核となる和声の流れの基本が成立するのである。

S系諸和音は、このD→Tの機能進行の「音楽的スパイス」になる。音楽的スパイスとなるS系諸和音の量と質、さらには、どのタイミングで如何に使うかということが、音楽が輝きをもって生きるか、それとも凡庸な効果に終わるかという分かれ目になると言っても過言ではない。このことは、実際の音楽作品のみならず、単純な和声課題においても意識しておくべきである。特に、旋律課題にあっては、基本位置を用いるのか、転回位置にするのかも含めたS系和音の適切な選択が必要不可欠になるのである。

また、S系諸和音をいかなる順序で用いながらD機能に至るかというのもこの中級編で修得しておくべきことである。初級の実習ではDの直前にいくつかの固有のS和音をどのような順序で置くかということが課題となったが、中級においては、各S系諸和音を固有和音にするのか、準固有和音を置くのかという選択に始まり、固有和音にするのか、ドッペルドミナント系諸和音を置くのかという選択、さらには音楽がA→A'という反復を伴うとき、Aの部分とA'のそれぞれの部分が同じ機能で進行していく際にどちらに何を置くのが効果的かという問題も避けて通れないのであり、その各和声進行の場に於ける適切なS系和音選択が、その音楽の死命を決すると言っても過言ではないのである。

次に、転調についてであるが、転調は計画的に意図をもって成立するものである。本文項目中6.7.8にある転調の方法は、多くの和声法理論と共通する部分が多い。1928年に片山颯太郎によって日本に紹介され、邦訳初版刊行されたマックス・レーガー(Reger, Johann Baptist Joseph Maximilian 1873-1916)の著作『転調法の作例解説』Beiträge zur Modulationslehre(1903)の邦訳文のなかに「C-durの主和音、このC-durをG-durの下属和音に転義す」(レーガー 1928: 1)とある。この転義という表現は原調と新調の共通和音という意味と一緒である。レーガーの「転調法の作例解説」は、1903年に書かれており、極めて古典を重視してはいるが20世紀頭初のものである。すでにその頃から転調の原理と方法は和声理論的にも実証されて日本

に紹介されていたのである。この片山颯太郎の翻訳は現在入手困難であるが、解説が簡潔であり、転調法の理論史を紐解く上ではやはり見逃すことのできない文献の一つである。ただ、レーガーはそれをエクリチュールとして実際に学生に教授したという資料は見あたらない。ドイツの和声教育が各音楽様式に則ったエクリチュールではなく、その時代様式の和声理論の根拠と証明をもって学習者がその実態を理解する習慣、すなわち、数字付き低音の理論、さらには通奏低音の技法を根幹に置きながら和声学としての学問的アプローチによる教授法を重視する傾向が長く続いたのである。

それに対して、フランスのパリ国立音楽院においては、理論的根拠に基づきながら各音楽様式に則った書式教育、すなわち音楽職人として適正な音を楽譜に書く技術訓練を徹底して行い、音楽院卒業コンクール入賞(卒業認定試験)をもってその成果を実証するというシステムが採用されて今日に至るまで「実技としての和声書式教育」が徹底されてきたのである。18世紀以後、このパリ国立音楽院においては、当時、優勢を誇っていたゲルマン系音楽に対するフランス音楽界の出遅れをとりもどすために考えられた英知の集約としての音楽書式の実習という具体的なおかつ実用的な方法でその時代のスタイルを学修するという教育課程を設定したのである。現在、日本の音楽系大学の和声法教育は、このフランスにおける「実技としての和声書式教育」を原点として、音楽分析や作品分析に至る過程でもその技術が広く応用敷衍されたシステムを採用している教育体系が主流を成している。

中級で取り扱う「各種の非和声音を伴う和声課題」においては、旋律的要素を持った多くの課題が出現する。和声法の実習において初めて迎える山場の一つである。これらの課題群の旋律構造をよく分析し、どの音が和声音であり、どの音が非和声音であるのかという正しい分別とともに、真実の和声音と偶成の和声音を区別する能力を養わなくてはならない。それと同時に、この非和声音を伴った和声課題、特に旋律課題にあってはあわせて旋律の伴奏法を学ぶ意味で鍵盤和声法の修練を平行して行うことが望ましい。ソルフェージュ修練においてこの能力を身につけておくことが、正しく和声をとらえられる指針となるのである。その際、どのように、どの音域にバス(低音)を設定するか、どのような低音進行をしていくかを習慣として身につけることが肝要である。旋律課題においてはバス(低音)が極度に重たくならず、優美に旋律線を誘導できる設定が必要であり、その修練は歌曲作曲への基本的な和声設定概念に繋がっていくのである。また、オーケストレー

ションにおける内声の処理についての縮図を学びとることができるはずである。この段階に至って、学習者は、低音課題と旋律課題それぞれが内包する課題実施の目的を正しく理解しつつ課題が求める音楽に適合する実施を心がけねばならない。

音楽として独立性を持つ和声課題は、各時代の音楽書式習慣を根底において *réalisation* することを常に心がけなくてはならない。和声課題が単なる声部の連結ではなく、音楽表現法に至るエッセンスがそこに縮図として秘められていることを正しく理解することが肝要である。そして学習者は、その内包された豊かな響きを感じつつ創出していく技術を身につけていくことが必要である。特に各種の不協和音については、その時代にそれが如何に出現したのか、習慣として随時用いられたのか否かということを意識して実施していかなくはスタイル逸脱になるのであり、和声法の真の実施目的を完遂することはできないのである。 (以下次号 和声法講義 上級編に続く)

引用文献

レーガー, マックス Reger, Max

1903 *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig: C.F. Kahnt.

1928 日本語訳『轉調法の作例解説』片山 穎太郎 (訳) 東京: 高井樂器店.

(やすぎ ただとし 作曲・音楽理論)